

‘Literatura gay’ in Brasilien und Portugal: Santiago Nazarian und Mário de Sá-Carneiro

Doris Wieser

1. Verortung Santiago Nazarians in den ‘novas vozes’ aus Lateinamerika

Die brasilianische und hispanoamerikanische Literaturszene und ihre Wahrnehmung auf dem europäischen Markt differieren seit etwa zwei Jahrzehnten deutlich voneinander. Die großen Paradigmen, die hierzulande immer noch den Erwartungshorizont vieler Leser besetzen, haben sich abgenutzt; das Interesse an umfassenden Identitätsentwürfen ist geschwunden. Erfolgsrezepte wie der ‘realismo mágico’, ‘lo real maravilloso’, die Suche nach einer einheitsstiftenden, mestizischen Identität sowie das politische Engagement, zusammenfassend von den späteren Generationen als ‘Macondismo’ bezeichnet, haben sich totgelaufen (Rössner 2007: 398). An die Stelle dieses kommerziell regelrecht ausgeschlachteten Paradigmas tritt nun eine Vielzahl von ‘kleinen Erzählungen’, die sich bei Weitem nicht immer auf den spezifischen gesellschaftspolitischen Kontext beziehen lassen. Klengel beschreibt die jüngere lateinamerikanische Literaturgeschichte daher als einen “Weg vom Großen zum Kleinen [...], von den einstigen kollektiven Identitätsentwürfen hin zu Texten, die beanspruchen, das Individuelle und Private, auch die privaten Obsessionen, ernst zu nehmen, zu beschreiben und zu verarbeiten” (Klengel 2010: 22). Rössner setzt den Beginn dieses Umbruchs Mitte der 1990er Jahre an. Zu dieser Zeit bildeten sich in Chile und Mexiko zwei voneinander unabhängige Schriftstellergruppen, die sich programmatisch gegen den ‘Macondismo’ wehrten: McOndo (mit Alberto Fuguet und Santiago Gómez), die eine durch die Globalisierung hybridisierte, von den Massenmedien geprägte Kultur propagiert, sowie die Crack-Gruppe (mit Eloy Urroz, Jorge Volpi und Ignacio Padilla), deren Autoren den Schauplatz ihrer Geschichten oftmals in Europa ansiedeln und sich dabei nicht immer auf Lateinamerika rückbeziehen (Rössner 2007: 399–405). In denselben Zeitraum fällt das Erstarken populärer Genres, allen voran des Kriminalromans, in praktisch allen Län-

dern des Kulturraums, wobei sich die Autoren der ‘novela negra’ bzw. des ‘romance policial’ nicht als Gruppe formiert haben.¹

Die angesprochenen Tendenzen sowie einige weitere sind auch in der brasilianischen Literatur zu beobachten, wie die Beiträge dieses Bandes zeigen. Innerhalb des Panoramas der höchst unterschiedlichen ‘kleinen Erzählungen’ lässt sich auch ein Segment ausmachen, in dem Geschichten in einem universalisierten Raum erzählt, das heißt bewusst nicht topografisch und gesellschaftlich verortet werden. Manchmal wird der Handlungsort zwar benannt, nimmt aber keinen spürbaren Einfluss auf die Geschehnisse. Dies lässt sich bei Autoren und Autorinnen wie Carola Saavedra, Lourenço Mutarelli aber auch Santiago Nazarian beobachten, dessen Roman *Feriado de mim mesmo* (2005) im Folgenden behandelt wird. Der Roman erfordert jedoch eine mindestens dreifache Einordnung in das Panorama der ‘novas vozes’ der brasilianischen und hispanoamerikanischen Literaturen. Neben der Verortung der Handlung in einem kulturell unspezifischen Raum lässt sich der Roman über das Kriterium der Ich-Bezogenheit, die sich in einem stark psychologisierenden Diskurs sowie der Thematisierung von schizoiden Tendenzen oder anderer Persönlichkeitsstörungen ausdrückt, beispielsweise in Bezug zu *El huésped* der mexikanischen Autorin Guadalupe Nettel setzen (Klengel 2013). Aufgrund seiner Thematik muss das Werk des Weiteren im Kontext der ‘literatura gay’ gelesen und in Bezug zu paradigmatischen Werken dieses Genres gesetzt werden. Der Fokus der folgenden Untersuchung liegt auf dem letztgenannten Aspekt, nämlich der Darstellung der Homosexualität.

Santiago Nazarian gehört zur Generation der jungen brasilianischen Autoren, die nach der Jahrtausendwende zu publizieren begannen. Er wurde 1977 in São Paulo geboren, er hat, wie aus seinem Blog hervorgeht,² in verschiedenen Ländern gelebt (England, Japan, Finnland) und ist weit gereist, was als typisch für diese mittelständische Schriftstellergeneration gelten darf. Mittlerweile hat er fünf Romane und einen Erzählband veröffentlicht. Sein außerhalb Brasiliens noch kaum bekanntes Werk oszilliert

1 Der Kriminalroman verwehrt sich einer direkten Weiterführung der alten Paradigmen allerdings weniger häufig durch die Verweigerung eines konkreten Kontextbezugs (wie etwa bei Pablo De Santis oder Luis Fernando Verissimo), sondern vor allem durch die Berücksichtigung eines internationalen Erwartungshorizonts in Bezug auf das populäre Romangenre, wodurch die Werke stärker in einer internationalen als lokalen Strömung verortet werden.

2 Einsehbar unter ><http://santiagonazarian.blogspot.de/>< (08.04.2013).

zwischen humorvollen, surrealen bis phantastischen Geschichten mit einer Tendenz zu großstädtischen Motivkomplexen wie sozialer Isolation, Prostitution und Gewalt (*Olívio*, 2004; *A morte sem nome* [Der Tod ohne Namen], 2004; *Feriado de mim mesmo* [Vor mir selbst beurlaubt], 2005). Manche seiner Werke lassen sich eher im Bereich der Jugendliteratur ansiedeln (*Mastigando humanos* [Menschen kauen], 2006; *O prédio, o tédio e o menino cego* [Das Hochhaus, die Langeweile und der blinde Junge], 2008). Nazarian gilt außerdem als Autor der ‘literatura gay’, da in seiner Narrativik immer wieder homosexuelle, androgyne und metrosexuelle Figuren auftreten und sich der schwule Schriftsteller außerdem selbst in seinem Blog als ‘gay’ inszeniert.

2. Untersuchungsperspektive: Die Kunst des Verbergens

“‘Homosexualität’ ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts”, so der Literatur- und Kulturwissenschaftler Andreas Kraß (2003: 14). Galten in früheren Zeiten sexuelle Kontakte zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern lediglich als (verwerfliche oder auch kulturell akzeptierte) Handlungen, so schrieb der medizinische Diskurs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Individuen, die solche Handlungen ausführten, eine eigene pathologische Identität zu (Kraß 2003: 14). Erst die dezidierte Politisierung der Schwul-Lesbischen Freiheitsbewegung in Folge des Christopher-Street-Day 1969 brachte die gesellschaftlichen Vorbehalte gegenüber Homosexuellen langsam ins Wanken. Vieles hat sich seitdem geändert; in den meisten westlichen Ländern sind homosexuelle Handlungen zwischen Männern keine Straftat mehr (zwischen Frauen waren sie es nie) und die eingetragene Lebenspartnerschaft wird nach und nach in vielen Ländern eingeführt. Aber gerade an der zähen Diskussion über die Gleichstellung homosexueller Paare vor dem Gesetz wird sichtbar, wie hartnäckig sich zumeist unreflektierte und nicht begründbare Vorurteile halten. Die Entlarvung des Begriffs ‘Homosexualität’ durch Michel Foucault als Verquickung heterogener (medizinischer, psychologischer, juristischer, religiöser, moralischer) Diskurse leitete in den Geistes- und Sozialwissenschaften eine konstruktivistische, diskurskritische Wende ein, die sich auch im literaturwissenschaftlichen Umgang mit Texten dieser Thematik niederschlug. Untersucht man heute literarische Texte zum Thema Homosexualität, so kommt man nicht umhin, die seit den 1990er

Jahren entwickelten konstruktivistischen Ansätze der 'Queer Theory' mit einzubeziehen. Als deren Grundüberzeugungen führt Kraß an:

[...] die Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sadomasochismus einbezieht. (Kraß 2003: 18)

Wie bei allen (literatur)theoretischen Ansätzen erweist sich die Anwendung der 'Queer Theory' auf einen konkreten Fall bisweilen als mehr, bisweilen als weniger produktiv. Dies hängt ganz davon ab, wie viele konkrete Anhaltspunkte ein Text dafür liefert, beispielsweise ob in ihm die Spannung zwischen den Kategorien 'gender' und 'sex' inszeniert wird oder eben nicht. Bei Nazarian scheint mir die Anwendbarkeit begrenzt, bei Sá-Carneiro hingegen weitreichend, und gerade dieser Unterschied stellt sich als symptomatisch für die Texte heraus.

In der frühen Homosexuellenliteratur, die ab dem Ende des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund entstand, dass homosexuelle Handlungen strafbar waren, spielt die Frage nach der Kodierung geschlechtlicher Identitäten eine zentrale Rolle. Da die Autoren das Thema nicht offen ansprechen konnten, wurden homosexuelle Handlungen und homosexuelle Liebe häufig chiffriert, symbolisch angedeutet oder über eine Vermittlerfigur oder ein Objekt realisiert. Die Liebe zu Schönheit und Kunst ersetzte auf der Textoberfläche die Liebe eines Mannes zu einem anderen Mann (wie in Thomas Manns *Tod in Venedig* oder in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*); die erotische Anziehung zwischen Männern wurde am Ende entkräftet, da sich herausstellte, dass in Wirklichkeit einer der beiden eine Frau war (wie in Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas*); Dreiecksbeziehungen zwischen zwei Männern und einer Frau wurden zum Alibi für homosexuelles Begehren (wie in Sá-Carneiros *A confissão de Lúcio*). Typisch ist auch, dass die Werke mit dem Tod des Liebenden oder Geliebten endeten und somit keinen positiven Ausweg aus der Enge unterdrückter Gefühle aufzeigten (wie bei Wilde und auch in vielen modernen Filmen³). Das un-

3 Filmische Beispiele aus jüngerer Zeit sind *Brokeback Mountain* (2005, R: Ang Lee), *Boy's Don't Cry* (1999, R: Kimberly Peirce), *High Art* (1998, R: Lisa Cholodenko) oder *Fire* (1996, R: Deepa Mehta), wobei der Tod manchmal durch ein Gewaltverbrechen, manchmal durch einen Unfall herbeigeführt wird. Gemeinsam ist solchen Werken jedoch die Verweigerung eines 'happy ending' für das homosexuelle Paar.

ter der Textoberfläche Verborgene musste für die Augen der Gesellschaft auch verborgen bleiben und wanderte in den Subtext. Jeffrey Meyers, der die Schwulenliteratur von 1890 bis 1930 untersucht hat, fasst diesen Umstand treffend: "If a specifically homosexual tone, sensibility, vision or mode of apprehension exists, then it would be characterized by these cautious and covert qualities, and by the use of art to conceal rather than to reveal the actual theme of the novel" (Meyers 1977: 1–2).⁴

Homosexualität ist in Europa wie Lateinamerika nicht länger strafbar. Der Druck auf die Schriftsteller, dieses Thema durch narrative Kniffe zu verschleiern und Gefühle und Leidenschaften lediglich symbolisch anzudeuten, entfällt dadurch. Dennoch scheint die Tradition der 'Kunst des Verbergens', von der Meyers spricht, unter anderen Vorzeichen fortzuwirken. Nazarians Roman ist nach meiner Einschätzung ein Beispiel dafür. Um dies herauszuarbeiten, erfolgt zunächst eine Untersuchung des Romans und im Anschluss ein Vergleich mit der Novelle *A confissão de Lúcio* (1914, dt. *Lúcios Geständnis*, 1997)⁵ des Portugiesen Mário de Sá-Carneiro, die noch deutlich unter dem eben beschriebenen Zwang steht, ihr eigentliches Thema zu verschleiern. Die Werke weisen eine Reihe von Ähnlichkeiten auf, die den Vergleich trotz der großen zeitlichen und räumlichen Distanz zueinander rechtfertigen. Um der 'Kunst des Verbergens' auf den Grund zu gehen, werden folgende Fragen untersucht: (1) Mit

4 Meyers berücksichtigt in seiner Arbeit Oscar Wilde, André Gide, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust, Joseph Conrad, Thomas Edward Lawrence und D. H. Lawrence.

5 In der Forschungsliteratur wird in Bezug auf *A confissão de Lúcio* immer von einer 'novela' [Novelle] gesprochen. Man könnte gute Gründe dafür anführen, auch *Feriado de mim mesmo* dieser narrativen Gattung zuzuschreiben (relative Kürze, einsträngige Handlung), jedoch passe ich mich diesbezüglich den Paratexten an, in denen das Werk in der Regel als 'romance' [Roman] oder auch als 'thriller' (so der Klappentext) bezeichnet wird. Nazarian schreibt in seinem Blog Folgendes über die Gattung: "'Feriado de Mim Mesmo', meu próximo romance, já foi revisado e diagramado. Ficou com 160 páginas (maior do que 'Olívio', menor do que 'A Morte'"), achei um tamanho bom para um romance contemporâneo, apesar dele ter uma estrutura mais próxima de novela (narrado linearmente – quase em tempo real – durante um curto espaço de tempo)." ["'Feriado de Mim Mesmo', mein nächster Roman ist bereits korrigiert und gesetzt. Jetzt sind es 160 Seiten (mehr als bei 'Olívio' und weniger als bei 'A Morte'), ich fand den Umfang gut für einen zeitgenössischen Roman, obwohl die Struktur eher der einer Novelle gleicht (linear erzählt – fast in Echtzeit – in einem recht kurzen Zeitraum)."] In: ><http://santiagonazarian.blogspot.de/2004/11/hora-extra-de-mim-mesmo-feriado-de-mim.html>< (20.04.2012). Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Doris Wieser.

welchen narrativen Techniken gehen die Autoren das Thema an? (2) Wie wird Homosexualität kodiert und wie gehen die Protagonisten mit ihrer Homosexualität um? (3) Können daraus Aussagen über die jeweilige Gesellschaft abgeleitet werden?

3. Santiago Nazarian: *Feriado de mim mesmo* (2005)

Versucht man Nazarians Roman mit dem Instrumentarium der ‘Queer Theory’ zu fassen, so stößt man auf ein grundlegendes Problem: In *Feriado de mim mesmo*, dessen Protagonist sich am Ende als schwul herausstellt, werden geschlechtliche Identitäten praktisch an keiner Stelle kodiert oder inszeniert, das heißt, weder äußere noch innere Attribute, die als typisch männlich oder typisch weiblich gelten, spielen in dem Roman eine Rolle. Auch die Problematik der Diskriminierung oder Gleichstellung wird nicht angesprochen. Hier drängt sich daher die Frage auf, warum sich der Autor dazu entschieden hat, das Thema Homosexualität zu behandeln und ihm gleichzeitig ausweicht. Aber womöglich ist dies die falsche Frage. Müsste man vielleicht eher ergründen, ob der Roman nicht zentral von etwas ganz anderem handelt und Homosexualität nur als beiläufiges Personenmerkmal verwendet, dem kein anderer Status zukommt als braunen Haaren oder blauen Augen? Diese Hypothese mag zwar legitim sein, ihre Untersuchung führt jedoch zu weniger produktiven Ergebnissen als die Annahme ihres Gegenteils, sie führt gleichsam zur Abwertung des gesamten Plots zu einem am Ende recht banalen Spiel mit Spannungsmechanismen.

Auf der Oberfläche handelt der Roman von einem zunächst namenlosen jungen Mann, der sich nach seinem Schulabschluss den Zwängen der Gesellschaft entziehen will, das heißt dem Arbeitsalltag, festen Bürozeiten, dem ganzen geordneten, bürgerlichen Leben des Geldverdienens und der geregelten Freizeit. Daher entscheidet er sich, ein kleines Apartment zu mieten und als Freiberufler Kinderbücher zu übersetzen. So kann er sich seine Zeit frei einteilen, kann essen, was, wann und wo er will, muss sich weder mit Kollegen noch Vorgesetzten auseinandersetzen und fühlt sich ganz und gar als sein eigener Herr. Zu Beginn erwähnt er eine Ex-Freundin, was ihn – dem ersten Eindruck nach – als Hetero- oder zumindest Bisexuellen ausweist: “Pensava apenas na namorada, qual? A última”

(Nazarian 2005: 8).⁶ Das erste Drittel des Romans nimmt die Beschreibung seines Alltags ein. Allerdings beherrscht ihn kein Gefühl der Freiheit, sondern das Gegenteil tritt ein: Die Sachzwänge der Haushaltsführung halten ihn vom Arbeiten ab. Außerdem stört ihn, dass die Angestellten von Inmetro (dem 'Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial') in seine Wohnung schauen können, was so starkes Unbehagen in ihm auslöst, dass er seine Fenster stets geschlossen hält und sich somit von der Außenwelt abschirmt. Der Roman scheint bis hierhin Zeugnis über die Freuden und Leiden eines Single-Daseins in unserer modernen Welt abzulegen.

Doch dann bricht eine Reihe kleiner, fast nebensächlicher Ereignisse in den Alltag des Protagonisten ein, die ihn mehr und mehr beunruhigen. Ein unbekannter junger Mann hinterlässt Nachrichten auf dem Anrufbeantworter, um seine Rückkehr von einer Reise anzukündigen. Diesbezüglich tritt zu Tage, dass der Protagonist gänzlich im heteronormativen Denken verankert ist, denn er glaubt, dass die Nachrichten für eine Frau bestimmt sind: "Uma mulher em casa, sozinha, esperaria o dia inteiro por seu amado" (Nazarian 2005: 28).⁷ Doch damit nicht genug: Auf dem Küchenboden findet er eine zertretene Kakerlake, erinnert sich aber nicht daran, sie zertreten zu haben, und in seinem Badezimmer taucht eine rote Zahnbürste auf, die er noch nie zuvor gesehen hat. Gruseligere Züge nimmt die Situation an, als der Protagonist eines Morgens entdeckt, dass sein Gesicht schon rasiert ist. Der namenlose Single gerät in große Verwirrung darüber, ob diese Ereignisse daher rühren, dass er sich aufgrund seines Einsiedlerdaseins nicht mehr an das erinnert, was er selbst wenige Zeit vorher getan hat, oder ob jemand in seine Wohnung eingedrungen sein könnte. Beide Möglichkeiten stehen bis kurz vor Schluss im Raum und verleihen dem Roman eine hohe Spannung. Als der junge Mann schließlich Post für einen gewissen Thomas Schmidt⁸ in seinem Briefkasten findet, erhält der mutmaßliche Eindringling einen Namen. Im weiteren Verlauf der Handlung verfällt der Protagonist in einen paranoiden Zustand und versucht fieberhaft zu ergründen, wer Thomas Schmidt ist, ob er wirklich in seine Wohnung eingedrungen ist oder seiner Einbildung entspringt: "A verdade é que Thomas poderia ser apenas uma

6 "Er dachte an seine Freundin, an welche? An die letzte."

7 "Wahrscheinlich wartete eine Frau allein zu Hause auf die Rückkehr ihres Liebsten."

8 Bei dem Nachnamen 'Schmidt' handelt es sich nicht um einen Tippfehler, sondern um die Brazilianisierung des deutschen Familiennamens.

desculpa. Thomas poderia ser uma inconsciência de si mesmo. Era ele mesmo invadindo seu apartamento, para afastar a solidão, fugir do silêncio” (Nazarian 2005: 100–101).⁹

Der junge Mann beginnt schließlich, mit Thomas zu sprechen, jedoch hält er den Dialog für ein Selbstgespräch. Durch Thomas’ Worte erfährt der Leser schließlich den Namen des verwirrten Protagonisten: Er heißt Miguel (Nazarian 2005: 136). Am Ende ist Miguels Verwirrung so groß, dass er den tatsächlich existierenden Thomas Schmidt ermordet, indem er ihm mit einer Spiegelscherbe die Halsschlagader durchtrennt. Erst im Epilog, in dem Miguel sich auf der Polizeistation befindet und von einem Anwalt zu seiner Tat befragt wird, öffnet sich eine neue Dimension, die das gesamte Geschehen nicht länger als die Paranoia eines vereinsamten Singles ausweist. Der Anwalt erklärt Miguel, dass Thomas sein “namorado” [Freund] (Nazarian 2005: 153) war, der mit ihm die Wohnung teilte. Dies wird dem Leser als Tatsache präsentiert, da es aus dem Mund einer bisher unbeteiligten, außenstehenden Person geäußert wird.

Bevor ich dazu komme, inwiefern dieses Ende den gesamten Roman rückwirkend auf einer symbolischen Ebene lesbar macht, gilt es zu klären, mit welchen narrativen Techniken der Autor bis dorthin arbeitet. Die Ereignisse werden von einer heterodiegetischen Erzählinstanz geschildert, die eine starke interne Fokalisierung des Protagonisten vornimmt. Dies wird durch Formen der sogenannten transponierten Figurenrede erreicht, vor allem durch die erlebte Rede und den erzählten inneren Monolog. Dadurch dringt der Leser tief ins Bewusstsein des Protagonisten ein und teilt dessen Verwirrung und Ängste. Da bei dieser Erzähltechnik jedoch die dritte Person verwendet wird, kommt es zu einer Überlagerung der Stimme des Erzählers und der Stimme beziehungsweise der Gedanken der Figur. Es ist wichtig dies festzuhalten, da Nazarian gegen Ende des Romans die Überlagerung von Stimmen dazu nutzt, einen ganz bestimmten Effekt zu erzeugen.

Die imaginierte Doppelung des Ichs, das heißt Miguels wachsende Überzeugung, dass Thomas ein Produkt seiner Einbildung ist, drückt sich narratologisch durch zwei Verfahren aus. Erstens ist die wörtliche Rede des Thomas durch Anführungszeichen gekennzeichnet, nicht so jedoch die

9 “Thomas konnte in Wahrheit auch nur eine Ausrede sein. Thomas konnte sein eigenes Unterbewusstsein sein. Er selbst war es, der in seine Wohnung eindrang, um die Einsamkeit zu vertreiben, der Stille zu entkommen.”

Replik Miguels, die teils im Erzählerbericht in Form einer erlebten Rede aufgeht, teils aber auch als direkte Rede in der ersten Person präsentiert wird. So bleibt für den Leser unklar, ob es sich um einen echten Dialog oder ein Selbstgespräch handelt. Das zweite Verfahren, das zur Verwirrung des Lesers beiträgt, besteht darin, dass sich gegen Ende des Romans ein Ich-Erzähler zu Wort meldet, das heißt, die starke interne Fokalisierung Miguels durch den heterodiegetischen Erzähler fast unmerklich kippt und sich in einen homodiegetischen Erzähler verwandelt, der nun selbst die Doppelung seines Ichs durch ein 'ele' thematisiert.¹⁰ Es kommt folglich zu einer Verschiebung der Erzählinstanzen. Bezog sich bisher der heterodiegetische Erzähler mit dem Subjektpronomen 'ele' auf Miguel, so verwendet nun der homodiegetische Erzähler Miguel dieses Pronomen, um von Thomas bzw. der vermeintlichen Abspaltung seines Ichs zu sprechen. Diese Technik suggeriert die mögliche Identität beider Figuren genauso wie sie sie durch das Auftauchen eines 'eu' wieder in Zweifel zieht.

Kommen wir nun zur Klärung, welche rückwirkende Lesart die Auflösung des Verwirrspiels im Epilog für den Roman anbietet. Dies führt auch direkt zur eingangs gestellten Frage nach dem Umgang der Figur mit ihrer Homosexualität. Liest man den Roman ohne Vorwissen über den Autor, so kommt die Mitteilung, dass Thomas wirklich existiert hat und Miguel mit ihm eine Beziehung führte, überraschend. Alles erscheint nun in einem anderen Licht, weswegen dieses Verfahren als unzuverlässiges Erzählen bezeichnet werden kann, bei dem der heterodiegetische Erzähler dem Leser bis zum Ende ein wesentliches Faktum verschweigt. Miguels Zurückgezogenheit wird nun lesbar als eine Flucht vor den Blicken der Gesellschaft, symbolisiert durch die Angestellten von Inmetro, die durch sein Fenster blicken. Miguels schwache Libido (er hat Probleme bei der Masturbation) und sein Unvermögen, sich durch eine imaginierte Frau zu erotisieren, zeigen ex negativo, dass er sich die Phantasie von einem Mann verwehrt. Sein immer wieder angesprochener Plan, nach Argentinien zu seinen Eltern zu flüchten, um dem Eindringling zu entrinnen, verwandelt sich in eine Flucht vor seiner Beziehung, Miguels geistige Verwirrung gerät damit zum Symptom einer totalen Verdrängung seiner sexuellen Orientierung, zum Symptom seiner Selbstzensur, die den Liebenden aus seinem Leben verbannen will und ihm seine physische Existenz abspricht.

10 Der Übergang findet auf S. 135–136 (Kap. 16) statt. Kurz danach wird der Protagonist zum ersten Mal mit 'Miguel' angesprochen.

Miguels Homosexualität treibt ihn schließlich im wahrsten Sinne des Wortes in den Wahnsinn: Er glaubt, sein Freund sei nichts anderes als sein eigenes Spiegelbild. Um sich aus dem Zustand der Bewusstseinsspaltung zu befreien, zerbricht er den Spiegel, schneidet seinem Abbild (also Thomas) mit einer Scherbe die Halsschlagader durch und trinkt das Blut des Sterbenden, in der Hoffnung, dadurch sich selbst als Ganzes wiederherstellen zu können:

Você vai correr dentro de mim. Vai estar sossegado em minhas veias, em meu coração. Não se preocupe, eu nunca vou abandonar você. Agora somos um só, como sempre deveríamos ter sido. Você nunca, nunca deveria ter se afastado de mim. (Nazarian 2005: 142)¹¹

Dass Miguels Lebensentwurf scheitert, wurde überdeutlich: Er wird zum Mörder. Warum er aber scheitert, lässt der Roman offen. Die Interpretation, Miguels Wahnsinn rühre von seiner Weigerung her, seine Homosexualität anzuerkennen, fordert der Roman nicht notgedrungen ein. Jedoch verliert er – so mein Eindruck – an literarischer Relevanz, wenn man diese Interpretation nicht zumindest neben anderen auch zulässt. Mögliche alternative Erklärungsmodelle für seinen schizoiden Zustand lassen sich aber ebenso wenig am Text stichhaltig belegen: Eine Beziehungskrise mit Thomas wird lediglich in einem Satz angedeutet (“Du hättest dich nie, nie von mir entfernen dürfen”, s. o.). In Frage käme noch die Lesart, dass Miguels Abgeschiedenheit und Eigenbrötlerei zum Auslöser für seine Psychose werden.

Offen bleibt auch die Frage, inwiefern die Romanhandlung in Beziehung zur brasilianischen Gesellschaft steht. Bis auf die Blicke der Inmetro-Mitarbeiter spielt die Außenwelt in Miguels Innenwelt keine Rolle. Das ‘Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial’ (vergleichbar dem Deutschen Institut für Normung, sprich DIN) steht jedoch für eine gesellschaftliche Norm, vor der sich Miguel durch die verschlossenen Fenster schützen will. Dass mit dieser Norm ‘Heteronormativität’ gemeint ist, liegt nahe. Miguel marginalisiert sich folglich selbst aus der Gesellschaft, weil die Gesellschaft ihn marginalisiert. Seine Homosexualität wird zu einer rein privaten Angelegenheit; und sein Privatleben wird gleichzeitig durch die Angst vor der Reaktion der Öffentlichkeit po-

11 “Du wirst in meinen Venen Ruhe finden, in meinem Herzen. Keine Sorge, ich lasse dich niemals im Stich. Jetzt sind wir eins, wie wir es immer schon hätten sein sollen. Du hättest dich nie, nie von mir entfernen dürfen.”

lisiert. Aber inwiefern ist eine derartig zerstörerische Selbstzensur Homosexueller heute noch nötig? Immerhin trat 2011 in ganz Brasilien das Gesetz in Kraft, das eine 'união estável registrada' gleichgeschlechtlicher Partner ermöglicht und auch die CSD-Paraden erfreuen sich großer Beliebtheit. In São Paulo nehmen mittlerweile über eine Million Menschen daran teil. Angesichts dessen ist es erstaunlich, dass ein junger, schwuler Autor seinen Roman mit dem Mord am geliebten Objekt enden lässt, bekennt sich Nazarian doch selbst wie auch schon sein Schriftstellerkollege Caio Fernando Abreu (1948–1996) in der Öffentlichkeit zu seiner sexuellen Orientierung.¹² Doch all dies bleibt bei *Feriado de mim mesmo* implizit. Es handelt sich nicht um ein Werk, das mit einer aufklärerischen Zielsetzung nach dem gesellschaftlichen Umgang mit Homosexualität fragt, sondern bei dem das Vergnügen am Rätsel, an Spannung und Unterhaltung im Vordergrund steht.¹³ Möglicherweise schöpft Nazarian aus der Tradition der Schwulenliteratur und überträgt die "art to conceal rather than to reveal the actual theme of the novel" (Meyers 1977: 1–2) in unsere moderne Zeit. Da jedoch die äußeren gesellschaftlichen Mechanismen, die eine solche Schreibstrategie bewirkten, heute deutlich abgemildert sind, rückt auch innerliterarisch die Problematisierung der Homosexualität in den Hintergrund. Was übrig bleibt, ist ein bloßes, aber überaus unterhaltendes Versteckspiel. Welche Effekte die 'Kunst des Verbergens' zu früheren Zeiten haben konnte, wird im Folgenden an Mário de Sá-Carneiros *A confissão de Lúcio* untersucht.

12 Tatsächlich wird aber Homosexualität gerade unter Männern in Brasilien, wie in den allermeisten anderen Ländern der Welt, nicht als selbstverständlich hingenommen. Machismo und Homophobie sind Bestandteile des Alltags. Homosexuelle kämpfen in allen Bereichen mit Diskriminierung. Sie werden gemieden, mit verunglimpfenden Witzen konfrontiert oder aus der Familie ausgeschlossen, so dass ein offener Umgang mit ihrer sexuellen Orientierung für die meisten problematisch bleibt, auch wenn sich auf institutioneller Ebene einiges verbessert hat.

13 Vorurteile, Intoleranz und Gewalt Homosexuellen gegenüber werden auch in der zeitgenössischen Literatur thematisiert, wie beispielsweise in Newton Morenos Theaterstück *Agrete* (2008), bei dem ein lesbisches Paar Opfer eines von Nachbarn gelegten Brandes wird. Genauer gesagt ist eine der beiden Frauen transsexuell und wird in ihrem Umfeld für einen Mann gehalten. Erst als die 'Verkleidung' ruchbar wird, entsteht Aggression. Aufgrund der Unverhältnismäßigkeit der Reaktion der Menschen charakterisiert Thorau das Stück als "[e]ine mittelalterliche Hexenverfolgung auf dem Lande. Im 21. Jahrhundert!" (Thorau 2011: 151).

4. Mário de Sá-Carneiro: *A confissão de Lúcio* (1914)

Im Gegensatz zu Nazarians Roman bietet Sá-Carneiros¹⁴ *A confissão de Lúcio* eine Vielzahl von Textstellen, die eine konstruktivistische Sicht auf Identitätsentwürfe im Sinne der 'Queer Theory' ermöglichen, wie vor allem Bladh (2007) und Pinheiro (2011) ausführen.¹⁵

Der homodiegetische Erzähler Lúcio Vaz, Schriftsteller von Beruf, erklärt zu Beginn, dass er durch die nachfolgende wahrheitsgetreue Darstellung der Tatsachen seine Unschuld beweisen wolle. Die Interpretation der Fakten stellt er jedoch dem Leser anheim: "E são apenas fatos que eu relatarei. *Desses fatos, quem quiser, tire as conclusões.* Por mim, declaro que nunca experimentei. Endoideceria, seguramente" (Sá-Carneiro 1998: 13, kursiv im Original).¹⁶ Das Thema Wahnsinn steht also von Beginn an im Raum, was eine erste Parallele zu Nazarians Roman herstellt. Lúcio Vaz blickt auf eine zehnjährige Gefängnisstrafe zurück, zu der er verurteilt wurde, weil er seinen Freund, den Dichter Ricardo de Loureiro, ermordet haben soll. Die Intrige scheint also wie bei *Feriado de mim mesmo* mit einem Mord zu enden, so dass hier bereits ein zweites Vergleichsmoment entsteht.

Lúcio lernt Ricardo im Künstlermilieu in Paris kennen. Bald verbindet die beiden jungen Männer eine enge Freundschaft. Nach einjähriger Unterbrechung treffen sich die Freunde wieder. Ricardo hat zu Lúcios Erstaunen geheiratet. Nach einer Weile fühlt sich Lúcio stark von Ricardos Frau Marta

14 Mário de Sá-Carneiro, 1890 in Lissabon geboren und 1916 in Paris durch Selbstmord verstorben, gilt als kanonisierter Erzähler, Dichter und Theaterautor, Mitbegründer der portugiesischen Moderne und wahrscheinlich einziger Freund Fernando Pessoa. Sein Werk steht unter dem Einfluss der Dekadenzliteratur, die sich vom Naturalismus durch ihre anti-realistische sowie anti-bürgerliche Haltung abgrenzt und eine subjektivistische Weltanschauung stark macht. Bekannt ist über den Autor, dass er einen unsteten, unangepassten Lebenswandel führte, sich mehrmals in Paris aufhielt, starke emotionale Krisen durchlebte und als psychisch labil galt. Die Themen, die ihn am meisten beschäftigten waren Selbstmord, ungewöhnliche, als Perversion geltende Liebesbeziehungen und Wahnsinn. Der Verdacht liegt daher nahe, dass ein enger Bezug zwischen Leben und Werk besteht. Ausführlich mit den autobiografischen Komponenten in *A confissão de Lúcio* hat sich beispielsweise Prudêncio (2007) befasst.

15 Die Novelle ist äußerst vielschichtig und mehrdeutig. Da sie hier jedoch nur als Vergleichsmoment für Nazarians Roman herangezogen wird, müssen die Bedeutungsebenen notgedrungen reduziert werden. Besonders ausführliche Darstellungen finden sich beispielsweise bei erwähntem Prudêncio (2007) und bei Luz (2010).

16 "Und ich werde nur Tatsachen berichten. *Jeder, der will, kann daraus seine Schlüsse ziehen.* Ich für meinen Teil erkläre, daß ich es noch nie versucht habe. Ich würde sicherlich daran irre" (Sá-Carneiro 1997: 9, kursiv im Original).

angezogen und geht ein Verhältnis mit ihr ein, welches Ricardo nicht nur billigt, sondern sogar noch forciert. Als Lúcio herausfindet, dass Marta noch mit einem weiteren Freund ihres Ehemanns schläft, überkommt ihn große Eifersucht und er flüchtet zurück nach Paris. Ein weiteres Jahr vergeht, bis er wieder nach Lissabon übersiedelt. Beim Wiedersehen mit Ricardo macht Lúcio diesem schwere Vorwürfe wegen seines unmoralischen Verhaltens seiner Frau gegenüber, woraufhin Ricardo Marta erschießt. Aber der Leichnam, der am Boden liegt, verwandelt sich in Ricardo, während Marta auf unerklärliche Weise verschwindet. Auf der Ebene des Plots scheint diese Erzählung nichts mit Homosexualität zu tun zu haben, kommt es doch zu keinem Austausch von Zärtlichkeiten zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern. Das Ende suggeriert jedoch auf einer phantastisch-symbolischen Ebene eine zweite, homosexuelle Lesart der Geschehnisse.¹⁷

Bevor ich auf die Wirkung dieses Endes eingehe, soll auch hier wieder nach den narrativen Techniken gefragt werden. Anders als bei Nazarian erfolgt die Darstellung bei Sá-Carneiro durch den Ich-Erzähler Lúcio. Jedoch erzeugt bei Nazarian die heterodiegetische Erzählinstanz durch die starke interne Fokalisierung eine ähnliche Wirkung wie der homodiegetische Erzähler bei Sá-Carneiro. Beide Male bleibt der Blick auf das Erleben des wahnsinnigen Protagonisten beschränkt, so dass der Leser bis zur Wende am Schluss keine Möglichkeit hat, die Geschehnisse anhand einer objektiven Instanz zu überprüfen. Eine wichtige Rolle spielt in *A confissão de Lúcio* außerdem die zitierte Figurenrede, allen voran die Selbstaussagen Ricardos, die der Ich-Erzähler in wörtlicher Rede wiedergibt.

Ricardos Auskunft über seine Gefühle führen direkt zur Frage nach seinem Umgang mit dem Thema Homosexualität. In Paris gesteht Ricardo seinem Freund Lúcio seine Unfähigkeit, reine Freundschaft ohne sexuelles Begehren zu verspüren:

17 Das in dieser Konstellation verborgene homoerotische Begehren scheint aus heutiger Sicht evident, sollte man meinen. Dennoch verschweigen oder ignorieren manche Interpreten diesen Aspekt weiterhin. So deutet beispielsweise Fernando Cabral Martins, der die Novelle 1998 beim Verlag Assírio & Alvim herausgegeben und mit einem Nachwort versehen hat, die Anziehung zwischen Ricardo und Lúcio einseitig als Wunsch nach einer tieferen, vollständigen Kommunikation (1998: 136), deren Erreichen zum Erlöschen der Freundschaft führt. Das Ende sei in seiner Lesart daher folgendermaßen zu verstehen: "A comunicação absoluta imobiliza a passagem da energia comunicativa. Daí a morte de Ricardo e a desapareção de Marta" (Martins 1998: 141) ["Die vollkommene Verständigung führt zum Stillstand des kommunikativen Energieflusses. Deswegen stirbt Ricardo und Marta verschwindet."].

Nunca soube ter afetos – já lhe contei –, apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Emfim: de possuir! (Sá-Carneiro: 1998 54).¹⁸

Dieses Gefühl der körperlichen Anziehung bezieht Ricardo auf beide Geschlechter, schließt aber die Möglichkeit, es mit einem gleichgeschlechtlichen Partner ausleben zu können aufgrund der gesellschaftlichen Hindernisse sowie der anatomischen Hürden von vornherein aus: “[...] forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir” (Sá-Carneiro 1998: 55).¹⁹ Über Ricardos Sexualleben ist Lúcio nicht unterrichtet, er erfährt aber in den Gesprächen mit seinem Freund, dass dieser gerne eine Frau wäre: “Ah! Como eu me trocaria pela mulher linda que ali vai... Ser belo! Ser belo!... ir na vida fulvamente... ser pajem na vida... Haverá triunfo mais alto?...” (Sá-Carneiro 1998: 51).²⁰

Auf einer ersten, textuellen Ebene wird Lúcios eigene sexuelle Identität nicht thematisiert. Er berichtet dem Leser nichts über sein Liebesleben und auch nichts über seine Zuneigung zu den Geschlechtern. Der im heteronormativen Denken verankerte Leser wird also zunächst davon ausgehen, dass der Ich-Erzähler heterosexuell ist (wie im Falle von Miguel bei Nazarian). Auf dieser Ebene benutzt der homo- oder bisexuelle Ricardo seine Ehefrau Marta dazu, seine Neigungen vermittelt auszuleben, indem er die Affäre zwischen dem heterosexuellen Lúcio und Marta forciert und so über Martas Körper eine Brücke zu Lúcios Körper baut. Die auf diese Weise hergestellte homosexuelle Beziehung, die Lúcio anscheinend nicht willentlich eingeht, drückt sich in seinem unerklärlichen Ekel nach dem Geschlechtsakt mit Marta aus:

18 “Ich verstand mich nie darauf, Gefühle zu haben (wie ich Ihnen schon erzählte), nur Zärtlichkeit. Die größte Freundschaft würde sich für mich einzig und allein in großer Zärtlichkeit ausdrücken. Und Zärtlichkeit bringt immer ein Verlangen zu lieblosen mit sich, nämlich das Verlangen nach einem Kuß... nach einer Umarmung... kurz und gut das Verlangen, zu besitzen!” (Sá-Carneiro 1997: 59).

19 “[...] wäre es für mich unerlässlich, erst denjenigen zu besitzen, den ich hochschätze, sei dies Frau oder Mann. Aber einen Menschen unseres eigenen Geschlechtes können wir nicht besitzen” (Sá-Carneiro 1997: 59).

20 “Ach! was würde ich dafür geben, mit der schönen Dame zu tauschen, die dort fährt... Schön sein, schön sein!... Goldblond durchs Leben zu gehen... Ein Edelknabe des Lebens zu sein... Gibt es einen höheren Triumph?” (Sá-Carneiro 1997: 54).

Com efeito sua carne de forma alguma me repugnava numa sensação de enjôo – a sua carne me repugnava numa sensação de monstruosidade, de *desconhecido*: eu tinha nojo do seu corpo como tinha nojo dos epiléticos, dos loucos [...]. (Sá-Carneiro 1998: 99, kursiv im Original)²¹

Der homosexuelle Liebesakt – obwohl indirekt erlebt – wird durch Lúcio Narration durchweg negativ konnotiert und in den Bereich der Pathologie gerückt (Pinheiro 2011: 197). Als Lúcio von Martas Beziehung mit einem weiteren Freund Ricardos erfährt, scheint er die Nähe der männlichen Körper, die Marta berührt haben, förmlich zu spüren: “[...] era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu” (Sá-Carneiro 1998: 96).²²

Zu welcher Wendung kommt es jedoch am Ende des Geschehens? Die Verwandlung des toten Körpers von Marta in den Körper Ricardos und das unerklärliche Verschwinden Martas erlaubt die Lesart, dass es sich hier nicht um einen Mord handelt, sondern vielmehr um einen Selbstmord. Das heißt, Martas materielle Existenz in der fiktionalen Welt wird in Zweifel gezogen. Es wird suggeriert, dass sie niemals existiert, sondern lediglich eine Facette Ricardos dargestellt habe, also eines Transvestiten oder gar Transsexuellen. Auch hier kann in gewissem Sinne wieder von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden, da der Ich-Erzähler den Leser nicht darüber aufklärt, dass es sich bei Ricardo und Marta um ein und dieselbe Person handelt. Untersucht man aber im Rückblick, wie Lúcio Marta darstellt, so entdeckt man, dass es durchaus schon vor Ricardos Selbstmord einige Anzeichen dafür gibt, dass Marta keine eigenständige Figur ist.²³ Als Ricardo Lúcio auf die Wange küsst, scheint er

21 “In der Tat erregte ihr Fleisch in mir keineswegs Übelkeit – es war eher eine Empfindung des Abartigen, des *Unbekannten*: Mich ekelte ihr Körper an, wie mich auch Epileptiker, Zauberer [...] immer anwiderten” (Sá-Carneiro 1997: 109, kursiv im Original).

22 “[...] dann war es mir tatsächlich, als ob ich in diesen monströsen Küssen auch all die Leiber besäße, die je über den ihren hinweggeglitten waren” (Sá-Carneiro 1997: 105).

23 Beispielsweise gelingt es Lúcio nicht, etwas über ihre Vergangenheit in Erfahrung zu bringen: “Coisa alguma sabia dela – a ponto que às vezes chegava a duvidar da sua existência” (Sá-Carneiro 1998: 68) [“Ich wusste nichts von ihr – bis zu dem Punkt, daß ich an ihrer Existenz zu zweifeln begann.” Sá-Carneiro 1997: 75]. Ebenso wenig darüber, was sie den ganzen Tag über macht: “Marta parecia não viver quando estava longe de mim” (Sá-Carneiro 1998: 82) [“Marta schien nicht zu leben, wenn sie nicht bei mir war.” Sá-Carneiro 1997: 91]. Auch kann sich Lúcio ihre Gesichtszüge nicht ins Gedächtnis rufen, weil stattdessen Ricardos Gesicht vor seinem inneren Auge erscheint: “[Q]uerendo-as (as feições de Marta) recordar por força, as únicas que con-

die Identität von Marta und Ricardo zu ahnen: “*O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante*” (Sá-Carneiro 1998: 87, kursiv im Original).²⁴

Was bedeutet dies alles aber für Lúcius eigene sexuelle Identität? Der Schluss, es handle sich hier wie bei Nazarian um einen Protagonisten, der seine Homosexualität so vollständig verleugnet, dass er in Wahnsinn verfällt, liegt auf der Hand. Es wirkt nun so, als handle die gesamte Erzählung von Lúcius direkter homosexueller Beziehung zum Transvestiten Ricardo, die er sich selbst nicht eingestehen konnte und daher die Figur der Marta als Alibi erfinden musste.²⁵ Am Ende gesteht er sogar ein, dass er nach Ricardos Selbstmord wegen einer “*febre cerebral*” [Hirnfieber] (Sá-Carneiro 1998: 126) in Behandlung war.

Wenn wir nun die letzte Frage wieder aufgreifen, welche Aussagen aus dem Text über die Gesellschaft abgeleitet werden können, so ist zunächst festzuhalten, dass der gesellschaftliche Diskurs auch bei Sá-Carneiro nicht direkt angesprochen wird. Jedoch ist die Handlung deutlicher zeitlich und örtlich verankert als die von *Feriado de mim mesmo*. Sie fällt in die Jahre 1895 bis 1899, Handlungsorte sind Paris und Lissabon. Im damaligen Paris war zwar ein ‘Queering’ der Sexualmoral in der Künstlerszene und in Nachtlokalen möglich und wird auch in Sá-Carneiros Novelle beschrieben, bei Tageslicht in Lissabon wurde ein von der Norm abweichendes Sexualver-

seguiu suscitar em imagem, eram as de Ricardo” (Sá-Carneiro 1998: 83) [“Und wenn ich sie (Martas Gesichtszüge) mir manchmal gewaltsam in Erinnerung rufen wollte, erreichte ich lediglich, daß mir Ricardos Züge erschienen.” Sá-Carneiro 1997: 91]. Am deutlichsten wird ihre Materialität jedoch in der Szene in Zweifel gezogen, in der alle zusammen dem Klavierspiel eines Freundes lauschen und Lúcio beobachtet, wie sich Martas Gestalt im Sessel auflöst: “[E]u vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio*” (Sá-Carneiro 1998: 66–67, kursiv im Original) [“[S]ah ich – ja, ich sah es tatsächlich! – wie Martas Gestalt zerfloß, sich ins Helle abtönte, langsam, Ton um Ton, bis sie vollkommen verschwunden war. *Vor meinen entsetzten Augen gab es jetzt nur noch einen leeren Sessel*” Sá-Carneiro 1997: 73, kursiv im Original]. Häufig ist auch die Bezeichnung Martas als ‘mistério’ [Mysterium].

24 “Ricardos Kuss war gleich, vollkommen gleich, er besaß dieselbe Färbung, er verwirrte mich genauso wie die Küsse meiner Geliebten” (Sá-Carneiro 1997: 96, kursiv im Original).

25 Bladh (2007) analysiert die Dreiecksbeziehung zwischen Ricardo, Marta und Lúcio überzeugend mithilfe von Eve Kosofsky Sedgwick’s semiotischem ‘Queer Reading’ (nach *Between Men*, 1985), das von einem fließenden Übergang zwischen Homosexualität und Homosexualität ausgeht. Danach komme Marta kein Subjekt, sondern nur ein Objektstatus in der Dreiecksbeziehung zu, in der sie als Alibi für die transgressive Beziehung zwischen den Männern fungiert.

halten jedoch durch den damaligen Wissenschaftsdiskurs als Pathologie gebrandmarkt. 1912, das heißt zwei Jahre vor der Publikation von *A confissão de Lúcio* wurden homosexuelle Handlungen per Gesetz für strafbar erklärt (Pinheiro 2011: 198), und vor diesem Horizont muss Sá-Carneiros Novelle gelesen werden.

5. Fazit

Es wurde deutlich, dass die beiden Werke eine ganze Reihe von Ähnlichkeiten verbindet. Erzähltechnisch sind sie miteinander vergleichbar, weil sie – wenn auch auf leicht unterschiedliche Weise – mit einem unzuverlässigen Erzähler arbeiten, der dem Leser etwas ganz Wesentliches für das Verständnis der Geschichte bis zum Schluss verschweigt, um dann eine zweite Lektüre einzufordern, die die gesamte Handlung neu bewertet.

Inhaltlich verbindet die Werke erstens, dass ihre Protagonisten zunächst einen anti-bürgerlichen Lebensstil verfolgen, dann aber in einen Zustand des Wahnsinns verfallen, der (möglicherweise) daher rührt, dass sie ihre Homosexualität verdrängen und verleugnen. Zweitens kommt es in beiden zu einer Doppelung oder Entzweiung des Ichs: bei Nazarian durch den Wahn Miguels, Thomas sei ein Teil seiner selbst, das heißt eine Abspaltung seines Unterbewusstseins; und bei Sá-Carneiro durch den Wahn Lúcios, bei Marta und Ricardo handle es sich um zwei verschiedene Personen. Und zu guter Letzt lösen beide Autoren den Konflikt durch den Tod des Geliebten. Bei Nazarian ermordet der Protagonist seinen Lebensgefährten und bei Sá-Carneiro begeht der Freund des Protagonisten Selbstmord.

Angesichts all dieser Parallelen drängt sich der Verdacht auf, Nazarian habe sich an Sá-Carneiros Novelle und anderen Werken ähnlicher Machart inspiriert. Beispielsweise tauchen einige der hier erwähnten Elemente (wie die Kunst des Verbergens, Persönlichkeitsstörung und Mord) neben anderen hier nicht ausgeführten Aspekten (Spiegelmotiv, Narzissmus) auch in Wildes paradigmatischem *Dorian Gray* auf. Da jedoch die gesellschaftliche Diskriminierung Homosexueller in heutiger Zeit nicht mehr im selben Maß gegeben ist, büßt Nazarians Roman eine Bedeutungsebene ein, die er durch eine irritierende, erklärungsbedürftige Leere ersetzt. Und vielleicht ist es gerade diese Leerstelle, die den Roman so lesenswert macht, zum einen, weil sie eine höchst vergnügliche Spannung erzeugt, und zum an-

deren, weil sie uns vor Augen führt, dass 'literatura gay' heute auch ohne problematisierende Identitätsentwürfe auskommt.

Literaturverzeichnis

- BLADH, Lucy (2007): "Confissão Queer: Uma análise queer da Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro" [Working paper der Universität Stockholm]. ><http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:199163/FULLTEXT01.pdf>< (20.06.2013).
- KLENGEL, Susanne (2010): "Laudatio für Guadalupe Nettel". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz* 19. Berlin: Aufbau-Verlag, 21–25.
- (2013): "'Untiefe' als Denkfigur in Guadalupe Nettels Roman *El Huésped*". In: Bolte, Rike/Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert (im Druck).
- KRAß, Andreas (2003): "Queer Studies – eine Einführung". In: Ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–28.
- LUZ, Alexander Rezende (2010): *Identidade e alteridade em 'A confissão de Lúcio' de Mário de Sá-Carneiro*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística.
- MARTINS, Fernando Cabral (1998): "Os vasos comunicantes". In: Sá-Carneiro, Mário de: *A confissão de Lúcio*. Hg. Fernando Cabral Martins. Lissabon: Assírio & Alvim, 133–142 [Erstveröff. 1914].
- MEYERS, Jeffrey (1977): *Homosexuality and Literature 1890-1930*. London: Athlone Press.
- NAZARIAN, Santiago (2005): *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- PINHEIRO, Teresa (2011): "Repräsentation von Sexualität in *A confissão de Lúcio* von Mário de Sá-Carneiro". In: Thorau, Henry/Brandenberger, Tobias (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: tranvía, 189–201.
- PRUDÊNCIO, Vasco (2007): *Auto- e Hetero-Representação em 'A confissão de Lúcio', de Mário de Sá-Carneiro*. Magisterarbeit. Faro: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- RÖSSNER, Michael (2007): "Hybridität als 'Anti-Macondismo': Paradigmenwechsel in der lateinamerikanischen Literatur der Jahrtausendwende?" In: Toro, Alfonso de/Sieber, Cornelia/Gronemann, Claudia/Ceballos, René (Hg.): *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*. Frankfurt am Main/Bern/New York u. a.: Peter Lang, 395–407.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1997): *Lucios Geständnis*. Übs. Orlando Grossegeesse. München: DTV.
- (1998): *A confissão de Lúcio*. Hg. Fernando Cabral Martins. Lissabon: Assírio & Alvim [Erstveröff. 1914].
- THORAU, Henry (2011): "Vida e morte agrestina. Anmerkungen zu Newton Morenos *Agreste*". In: Ders./Brandenberger, Tobias (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: tranvía, 137–153.